érudit
www.erudit.org

Article

« Le jeu des erreurs ou métamorphoses en minuscules »

Andrée Chauvin

Études littéraires, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 87-110.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/500929ar

DOI: 10.7202/500929ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:17

LE JEU DES ERREURS
OU
MÉTAMORPHOSES EN MINUSCULES

Andrée Chauvin

> il y a cinquante différences, [...] la différence étant fondamentale par rapport à mon système d'écriture. Il y a des différences que l'on voit, par exemple, ça n'est pas la même heure, il n'y a pas le même nombre de mégots dans le cendrier et puis il y a une différence que l'on ne voit pas, parce qu'il y en a un certain nombre que l'on voit, on se demande où sont les autres. [...] je revendique une chose que je pourrais appeler, qui est une duplicité une duplication éternelle [...].
>
> Perec[1]

> il faut lire les différences, il faut lire entre les livres comme on lit «entre les lignes».
>
> Perec[2]

Écrire

Écrire, c'est inscrire. Le geste graphique de l'écriture instaure une trace de lettres, accomplit une manifestation concrète et visible dans le monde et le temps.

Écrire, c'est s'inscrire dans (c'est-à-dire éventuellement contre) un ensemble culturel, social, linguistique : les Lettres, la langue, une œuvre constituée. Le pari de tout écrivain, tout en se sachant captif de la Bibliothèque de Babel, consiste à exister singulièrement comme écriture.

Perec radicalise ce problème et ce désir communs, en fait un enjeu central, un jeu capital. Il y apporte une résolution quasi paradoxale, toujours au plus près de la littéralité de l'inscription matérielle qui en est le moyen. Il intègre sa pièce textuelle, elle-même puzzle, au puzzle mouvant de la littérature déjà réalisée, en réfractant

1 Georges Perec (parlant de «Still life/Style leaf»), «À propos de la description», dans *Espace et représentation* [actes d'un colloque tenu à Albi en juillet 1981], Paris, Éd. de la Villette, 1982, p. 342.

2 *«53 jours». Roman,* texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, POL, 1989, p. 107.

celle-ci, en l'absorbant pour en faire sa matière vive, en la réécrivant[3]. Le travail précis, rigoureux et minuscule des lettres anime cette réécriture.

Écrire, c'est transformer. Certes il ne s'agit pas d'un processus qui mènerait d'une matière première préexistante (données existentielles, psychiques, représentations mentales toutes constituées, ou référent tout armé de réalité intrinsèquement ordonnée) à un produit fini. L'écriture est à la fois exercice, témoignage et objet de cette transformation : elle se dessine de ce mouvement ininterrompu. Les opérations de transformation qui constituent et traversent l'écriture ne forment pas une série régie par la symétrie, mais par la réciprocité, l'interaction.

L'écriture s'inscrit dans le réel, ne serait-ce qu'au titre des objets textuels, et le modifie donc. Elle prétend toujours plus ou moins, même dans la conscience de l'illusion ou de l'échec, à une tentative de transcription. Elle «s'affaire à représenter [...] le réel. Le réel n'est pas représentable [...]». La littérature «n'a jamais que le réel pour objet de désir [...]; elle croit sensé le désir de l'impossible[4]». Le scripteur, agent producteur de la transformation, est transformé par son écriture.

> Pour commencer d'écrire, l'écrivain n'a pas besoin d'avoir, au préalable, un quelque chose à dire, *parce que c'est en écrivant qu'il trouve ce qui finit par être dit*. En ce sens, l'écriture est une machine à penser. [Elle est] le moyen de production d'une pensée encore à venir. [...] *c'est en transformant ce qu'il a écrit que* [*l'écrivain*] *écrit*[5].

Le lecteur, constructeur de significations, transforme le texte, qui le transforme également.

L'écriture, soumise au «pouvoir» de la langue, transforme la langue de l'intérieur; sa «force de liberté» dépend du «travail de déplacement [que l'écrivain] exerce sur la langue» (Barthes, p. 27 et 17). Elle naît donc d'une transformation d'elle-même au fur et à mesure de son élaboration et dans son devenir interprétatif, et aussi d'une transformation des écritures autres, dans une fabrication intertextuelle : «la page est un théâtre des métamorphoses» (Ricardou, *ibid.*).

Ce dynamisme des métamorphoses, qui ne se laisse ramener ni au produit ni à la production, nous paraît correspondre à la «productivité du texte» selon Kristeva[6], voire à la «différance» de Derrida[7].

Écrire, c'est copier et c'est altérer. Pourquoi, en préalable, ces généralités, aujourd'hui admises, sur l'écriture? Parce que c'est à travers une exploration passionnée et une interrogation de l'écriture en général que s'élabore précisément l'écriture perecquienne, dans sa singularité la plus aiguë. Perec systématise la copie altérée, le décalque décalé des textes d'autres écrivains, de ses propres textes déjà réalisés et, dans un texte

3 Voir notamment son interview avec Jean-Marie Le Sidaner, dans *l'Arc*, 76 (*Georges Perec*), 1979, p. 3-10.

4 Roland Barthes, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, p. 21-23.

5 Jean Ricardou, «Pluriel de l'écriture», dans *Texte en main*, 1 (print. 1984), p. 22-23 (souligné dans le texte).

6 Julia Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (Points), p. 52.

7 Jacques Derrida, «la Différance», dans *Tel quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968 (Points), p. 44, et *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 40 et 38.

que nous examinerons, de ce texte lui-même par des variations internes.

Nous envisagerons ici des exemples de ces deux dernières modalités de l'intertextualité ou plutôt de l'intratextualité, en faisant l'hypothèse qu'il existe, tant au plan théorique du métadiscours qu'au plan de la pratique textuelle diversifiée et de sa métaphorisation, un «modèle de la copie altérée», permettant en partie de rendre compte non seulement de cette singularité que nous évoquions, mais aussi de l'unité de cette écriture.

Le jeu des erreurs

Dans les «jeux des erreurs» publiés par les journaux à la rubrique «divertissement», ou dans les journaux d'enfants, on trouve souvent, précédant les deux dessins, une présentation qui, comme le titre, met en scène la feinte de l'erreur et qui est à peu près celle-ci : «Notre dessinateur, en recopiant ce dessin, a commis X erreurs, trouvez-les». Nul lecteur n'est censé croire à cette affirmation de convention, au scénario toujours identique qui attribue au hasard de la distraction ou de la maladresse une démarche concertée; mais la formule liminaire ouvre le jeu en insistant sur la participation, en requérant une sorte d'aide au rétablissement de l'exactitude. Cette dernière n'importe pas d'ailleurs : ce ne sont pas des erreurs, mais des différences ténues qui sont disposées et proposées non à une quelconque sagacité mais à la simple attention. Elles invitent en effet à une certaine qualité d'attention, tout entière mobilisée par un regard comparatif et ses va-et-vient. En l'occurrence, le dessin ne présente pas d'intérêt intrinsèque, non plus que les différences une fois repérées, seul le plaisir du regard captif et actif anime le jeu et le justifie. Lire le verbal à la manière du pictural constituerait une incitation à privilégier le visuel, c'est-à-dire le littéral, à ne pas négliger l'évidence.

L'anagramme de B. Magné, qui met en équivalence[8] l'écart et la trace, s'applique à certains textes perecquiens avec une acuité toute particulière. Ce sont des textes qui donnent à voir, par la duplication, la différence, l'écart entre deux objets sémiotiques, et leur émergence comme entités spécifiques, leur existence comme traces à la faveur et au sein de cette différence même.

Posons des traits définitoires du «modèle de la copie altérée» (modèle, c'est-à-dire à la fois formule créatrice récurrente, matrice fictionnelle et textuelle, fable autoreprésentative).

Il est transversal à l'écriture en ses strates : figure du discours, de la fiction, de la métatextualité, des obsessions personnelles du scrivain (ici compromis lipogrammatique entre *écrivain* et *scripteur*) appréhendables dans les textes et le hors-texte. Nous l'envisagerons au niveau diégétique de la donnée fictionnelle («Peinture-fiction»), au niveau narratif de l'organisation de l'information («Versions de l'histoire»), au niveau microtextuel de la matière verbale du récit («Variations verbales»), au niveau intertextuel de la réécriture et du transfert des œuvres («Intertextes au miroir»), au niveau linguistique du traitement du code («Métamorphoses de langue»).

8 Bernard Magné, «le Puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *la Vie mode d'emploi* de Georges Perec», dans *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989 (les Cahiers de *Littératures*), p. 33-59.

Les textes que nous citerons et qui illustrent particulièrement la présence de ce modèle interrogent l'origine et la possibilité de reproduction renvoyant elle-même à l'intégrité, et aux conditions d'existence de l'écriture, de l'art : ils présentent en effet un cas de copie, de duplication, qui a pour caractéristique spécifique d'être souvent exacerbée et toujours légèrement inexacte[9].

Ces textes ont généralement donc pour référent un objet du monde déjà là, élaboré, parfois une œuvre d'art, ou un autre texte objectivé. Dans un premier temps de la lecture, le référent matériel, fictionnel, textuel par l'instauration de l'illusion de son autonomie, apparaît comme distinct de l'objet-texte qui l'évoque et comme extérieur à l'acte de scription producteur de ce texte; dans un second temps il y est ramené jusqu'à la (quasi-)coïncidence d'autant plus efficacement que l'illusion première était réussie.

Il existe au moins virtuellement deux états comparables, éventuellement du référent, toujours du texte considéré, à des distances et des degrés divers, ce qui provoque d'ailleurs la mise en cause de l'illusion d'indépendance entre décrit et décrivant. En effet, un «original» est présenté, évoqué ou il y est fait allusion dans le texte concerné ou dans son contexte proche, ce qui suppose qu'un double est plus ou moins déclaré ainsi que des modifications plus ou moins indiquées et plus ou moins repérables entre le double et l'original : une vérification comparative est donc possible — en principe sinon aisément en pratique. Le caractère variable et mi-explicite, mi-implicite de ces indications, allusions, dispositifs aléatoires de repérage, est en étroit rapport avec la stratégie perecquienne de la révélation ambiguë.

La copie suppose une répétition qui provoque une première perturbation, soit parce qu'elle est elle-même répétée et exacerbée dans le cas des mises en abyme, soit parce qu'elle contrevient à des conventions génériques (nécessité de progression de la description, du récit), ou sociolittéraires pour ce qui concerne les notions de propriété et de paternité des œuvres. La répétition supposée duplication fidèle, si elle se révèle caractérisée par certaines différences, peut engendrer une seconde perturbation. Ces deux perturbations, si elles peuvent advenir séparément, se succèdent fréquemment en une double surprise du texte.

Peinture-fiction

La peinture, matériau diégétique explicite et générateur scriptural encrypté dans plusieurs récits dont les «romans» *la Vie mode d'emploi* et *Un cabinet d'amateur*[10], fournit une fictionalisation de notre modèle. Le bref récit d'*Un cabinet d'amateur*, tout entier consacré à la peinture, aux jeux et aux pièges de la représentation et de l'authenticité, a pour trame unique une mystification fondée sur de fausses attributions et organisée

9 Les études de détail qui étayent certaines affirmations figurent dans une thèse en voie d'achèvement : *Ironie et intertextualité chez G. Perec*.

10 Voir B. Magné, «Peinturecriture», dans *Perecollages*, p. 207-217. — Dans la suite, les abréviations *UCA* et *VME* renvoient aux deux livres de Perec que nous venons de mentionner : *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Balland, 1979 (l'Instant romanesque); *la Vie mode d'emploi. Romans*, Paris, Hachette, 1978 (Littérature).

comme une vengeance par un amateur floué.

C'est un récit-essai sur la fiction et la représentation en général. Se situant à certains égards aux confins exaspérés de certains de leurs mécanismes, il met en relief leurs conditions de possibilité.

Entre le malicieux et le maléfique, délicieusement agaçant à la manière des dessins d'Escher, d'une chambre close qui contiendrait pour toujours un tableau vertigineux, d'un miroir convexe ironique comme ceux de Winckler, *Un cabinet d'amateur* est régi par le modèle de la copie altérée, à de multiples niveaux, et en fait lui-même le constat.

À un niveau interne de la diégèse, emblématique pour tous les autres, la copie altérée est picturale. Heinrich Kürz fait de son «Cabinet d'amateur» un tableau multiple qui intègre les œuvres des autres en les copiant et en incluant en chaque copie une mise en abyme multipliée. On ne saura qu'à la fin du récit que ce sont des copies de faux et qu'il s'agit d'une reproduction de ses propres œuvres. Mais, d'emblée, une originalité de la pratique picturale est évoquée : d'une copie à l'autre à l'intérieur du tableau, des modifications apparaissent, modifications dont la découverte intrigue, agace, fascine les spectateurs, démontrant bien avant la révélation finale que le rapport de Kürz à la peinture est d'altération, de falsification éventuelle en même temps que de reproduction. Cette altération, comme d'un faussaire qui se désignerait, rendue visible et mobilisant l'intérêt, contient le mot de l'énigme et de la mystification.

Les copies modifiées de Raffke, alias Kürz, constituent des sortes de doubles par rapport à des originaux qui sont à la fois les tableaux de la collection Raffke reproduits sur la toile d'«Un cabinet d'amateur», et chacune des reproductions du niveau d'inclusion immédiatement inférieur par rapport à la reproduction suivante[11].

Les diverses sources énonciatives présentées comme autorisées (le narrateur lui-même, le personnage du critique Nowak) insistent sur les problèmes de l'attribution et de l'appropriation par inclusion, préparant le retournement final du dévoilement de l'activité du faussaire. Néanmoins la stratégie de caution oblique des faux par la monstrueuse entreprise de copie d'«Un cabinet d'amateur» provient de ce que la toile rassemble, reproduit, mais aussi altère.

Cette stratégie est fortement liée à la démarche créatrice personnelle de Kürz, investi par l'histoire de l'art, comme l'écrivain par la Bibliothèque universelle (*UCA*, p. 28-29), et qui s'engage dans un «processus d'incorporation, d'[...]accaparement : en même temps projection vers l'Autre, et Vol, au sens prométhéen du terme» (*ibid.*, p. 64-65).

Il est probable qu'aucune copie n'est exacte[12], ni dans «Un cabinet d'amateur» ni ailleurs, qu'aucune œuvre n'est originale; la copie est à la fois le recours et le leurre de l'origine identifiée[13], l'infidèle caution d'un faux maquillé en vrai, la

11 *UCA*, p. 22-24. — Voir un poster décrit dans *VME* (p. 175) et, dans *UCA*, une description détaillée des modifications de deux autres toiles : «l'Énigme» (p. 85-86), «le Changeur et sa femme» (p. 80).

12 «La première copie reproduit strictement le modèle, à cette exception près [...]», *UCA*, p. 86.

13 Voir des exemples de caution oblique dans *UCA*, p. 61-62 et 67-68.

copie est le seul et paradoxal moyen de l'originalité, de l'existence de l'œuvre. Les variations sont indices de la falsification générale menée par Kürz-Raffke, et réfractent également la destinée de toute copie, c'est-à-dire de toute production artistique. L'altération est la marque de la création, sans illusion sur elle-même et mais non sans ironie.

B. Magné affirme fermement la valeur d'équivalent métaphorique de l'écriture que prend le motif fictionnel de la peinture dans l'œuvre perecquienne[14]. La modification phonique minimale qui distingue par adjonction d'un phonème les mots *luth* et *flûte* et qui est aussi une modification iconique minimale (dans une «*Scène de cabaret*, école flamande», «un joueur de luth devenait joueur de flûte», *UCA*, p. 23), nous en fournit un exemple et permet d'étendre l'enquête des variations picturales décrites dans le récit aux variations textuelles affectant le récit.

Versions de l'histoire

L'exemple de la pratique picturale de Kürz montre que la copie est productrice, et en particulier de sa propre falsification. L'hypothèse du reflet menteur, de la bifurcation des versions, s'applique au récit comme histoire.

Plusieurs cas de traitement de l'information narrative liés à la répétition-métamorphose se présentent dans les récits perecquiens. Nous en aborderons deux.

Tout récit, et plus généralement tout énoncé, s'élabore dans un équilibre entre la confirmation et la présentation d'éléments nouveaux, avec les systèmes de sécurité des rappels et indices qui ménagent l'appréhension notamment chronologique et psychologique en permettant l'élaboration d'hypothèses interprétatives. Dans le cadre d'une telle répétition attendue, assurant cohérence et permanence narrative, ce peut être l'irruption ou l'insinuation de la distorsion, de la contradiction.

Mais l'altération à laquelle est soumise l'information narrative relève moins d'une modification minuscule qui transformerait graduellement des détails que d'un retournement de perspective réinterprétant l'implicite, à la fois complet et infime, prévisible et surprenant, assimilable au renversement de la position de la pièce du puzzle qui rend tout d'un coup possible son insertion et son identification[15]. Un véritable trompe-l'œil narratif mime la mystification de Raffke dans une nouvelle inclusion.

Il ne s'agit pas de l'aboutissement d'un suspense mais bien d'un déplacement, car, tout au long du récit, des éléments sont donnés pour fiables (non sans certaines ruses énonciatives) et une révélation diégétique finale met au jour leur fausseté et leur pouvoir d'illusion, puis étend ces derniers traits à l'essence de la fiction.

Le narrateur principal, pourtant extérieur à la fiction, est le complice de la mystification montée par Raffke dont il est le «bras droit» (un peu comme Aloysius Swann est «bras droit» et vengeur du barbu d'Ankara dans *la Disparition*, où ce sont les emboîtements narratifs et la pluralité des personnages-narrateurs qui sont à l'origine de

14 *Perecollages*, et «Lavis mode d'emploi», dans *Cahiers Georges Perec*, 1, Paris, POL, 1985.

15 Voir *VME*, p. 415 et 479.

versions multiples d'un même épisode et d'un brouillage énonciatif), avant de s'en désigner comme le maître d'œuvre, assimilable au scripteur : en effet la peinture se rétracte finalement dans l'écriture, et le narrateur joue à l'égard du lecteur à peu près le rôle des Raffke, oncle et neveu.

La mise en regard de citations du récit et des pages 90-91 d'*Un cabinet d'amateur* fait apparaître la contradiction (par exemple à propos de l'identité de Kürz ou de l'originalité des tableaux) et donc rétrospectivement la duplicité ironique du narrateur-scripteur, également exemplaire dans *la Disparition*, par ce qu'il tait et par ce qu'il énonce et qui est plus ou autrement significatif qu'il n'y paraît. L'histoire se dénoue donc au terme du récit en donnant le mot de l'énigme alors qu'il ne semblait pas exister d'énigme et que pourtant, à y bien repenser, tout la désignait.

La récapitulation à la fois prospective et rétrospective du chapitre LI de *la Vie mode d'emploi* correspond avec une exactitude rigoureuse au moins dans la référence (les distorsions sont d'un autre type) aux histoires effectivement narrées. Avant le compendium proprement dit sont énumérés divers objets que Valène conserve dans sa mémoire-immeuble et qu'il projette de faire figurer sur la toile. À partir d'un certain passage[16], la précision des compléments déterminatifs de noms de personnages renvoie de manière individualisée à des histoires précises, «reconnues» par le lecteur, ce qui accrédite leur statut de rappels ou d'anticipations de séquences descriptives réalisées ailleurs dans le roman. Or plusieurs sont absentes ou mieux, décalées, avec des glissements ou des permutations d'attribution (tel objet n'est pas celui de tel personnage mais de tel autre), ou des erreurs de caractérisation (ce n'est pas exactement «cet» objet que possède le personnage). Nous ne donnerons qu'un exemple où la malice est indéniable et permet de se rallier à l'hypothèse des rappels narratifs modifiés : la boîte à épices (sur laquelle figure une petite fille mangeant le coin inférieur gauche d'un certain petit Lu) n'appartient plus ici à la cuisinière de Madame Moreau mais à celle de Madame Marcia, qui n'en a pas dans le reste du roman!

Un autre avatar des troubles de l'information narrative est la répétition perturbante qui tend à faire obstacle à l'avancée linéaire et d'une seule coulée d'un récit principal. En témoignent les parcours proposés par le paratexte de *la Vie mode d'emploi* («Index», «Repères chronologiques», «Rappel des principales histoires racontées dans cet ouvrage») mais surtout l'insolite compendium central dans la mesure où il opère condensation et reformulation du scénario et a notamment pour effet de niveler et de brouiller la hiérarchie des histoires[17].

Mais dans *Quel petit vélo* la répétition est paradoxalement constitutive de l'élaboration narrative. La répétition, pointée par la figure de la «métabole» qui domine l'Index, — l'un des effets stylistiques parmi les plus perceptibles

16 *VME*, p. 291-292, de «Et les deux cache-pots» à «Thuburbo Majus».

17 B. Magné le souligne dans «Peinturecriture». Voir la récapitulation médiane dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* (Paris, Denoël, 1966 [les Lettres nouvelles]) et, dans *la Disparition*, l'organisation en liste par la Squaw des événements qui précèdent (Paris, Denoël, 1969, p. 228-229).

parce que les plus insistants, — détermine à tous les niveaux le fonctionnement narratif lui-même, produit sur un mode quelque peu paradoxal la progression même du récit, en servant ses intentions parodiques.

Le récit s'étage en un enroulement spirale étayé de retours, saturé de redondances. En effet, un certain nombre de zones textuelles, formant épisode narratif ou caractérisation descriptive, à la fois s'érigent en séquences délimitées et s'intègrent dans une série par un phénomène de réapparition littérale ou non[18].

Or, c'est du statisme qu'émerge le dynamisme non seulement narratif mais textuel, c'est le piétinement apparent qui permet d'avancer, et de marquer le mouvement. *Quel petit vélo* renchérit sur une réception consommatrice d'événements, ou la frustre, mais ne s'en détourne pas radicalement. La redondance montrée perturbe le dosage du connu et de l'appris.

Pourtant, si la répétition des séquences paraît dissoudre ironiquement la transmission et la mise en place de l'information narrative, à d'autres égards cette répétition remplit une fonction diégétique importante : elle instaure et marque une durée, met en scène plus ou moins insidieusement l'irruption de l'événement auquel elle donne un relief particulier, reflète des transformations déterminantes pour l'histoire. Le plus souvent ces effets s'opèrent grâce à la modification interne qui affecte les séquences répétées, mais non identiques à elles-mêmes. La répétition est précisément ce qui permet par contraste la mise en valeur du changement.

La transmission limpide de l'information n'est pas le régime narratif de *Quel petit vélo*. Comme animé par un scrupule maniaque, le narrateur renouvelle avec insistance telle mention, portant toujours sur les mêmes éléments, alors que d'autres ne sont jamais élucidés ou évoqués. La redondance a pour corollaire le silence. Ce livre transgresse en quelque sorte la loi d'informativité, comme l'Index, interrompu à la lettre *P*, transgresse celle de l'exhaustivité.

Mise en péril par la redondance et l'ellipse, la valeur informative «officielle» de tels éléments du récit est soumise à une ironie plus nette encore que celle de la reprise : le démenti[19]. D'autre part, sur un plan plus argumentatif de démasquage des discours imposteurs, la série développe les effets d'annulation interne ou réciproque des présupposés idéologiques, de mise à distance des emphases et des faux fuyants[20].

La répétition assure l'information tout en sapant sa crédibilité, sa régularité, sa fonctionnalité et son opportunité narrative, en détournant sa portée, en décevant ou en faussant les attentes.

---

18 Par exemple la série de séquences décrivant le logis et les relations montparnassiennes de Pollak : «ses chers bouquins, nous ses potes, sa piaule et sa bien-aimée, et même son natal Montparnasse (car c'est là qu'il avait né) [...]», p. 15; ou celle évoquant les risques divers qu'encourrait Kara en cas de tentative de fracture.

19 Ainsi, après les hésitations inaugurales quant au nom du principal protagoniste : «En tout cas, un nom peu banal, un nom qui vous disait quelque chose, qu'on n'oubliait pas facilement» (p. 13).

20 Par exemple pour la désignation de la guerre : «ceux-là d'entre nous qui, à la prochaine occasion iront nourrir de leur sang ces nobles collines d'Afrique dont notre histoire glorieuse a fait des terres françaises» (c'est Kara qui parle, p. 20). / « Alors les bureaucrates [...] pointèrent [...] les noms de tous les ceusses qui s'en iraient bientôt faire les zouaves [...]» (raconte le narrateur, p. 37).

Variations verbales

Le texte perecquien est animé et altéré par les variations minuscules dans sa matière verbale, de manière significative. «L'un des biais par lesquels observer le travail d'investigation-écriture me paraît être l'analyse des variations d'un texte[21]».

Pour *Quel petit vélo*, constituant lui-même son propre intertexte, les variations ne s'appréhendent pas comme l'état antérieur d'une genèse du texte, comme une rature révélatrice : tout se passe comme si les variantes étaient là affichées toutes simultanément, sans occultation ni sélection, dans une cœxistence précisément constitutive du texte.

Le paradigme des soixante-douze variations systématisées qui constituent le nom impossible de Kara... (chaque item nominal ne connaissant qu'une utilisation unique ou très limitée en nombre, la variation affectant toujours le même segment et obéissant à des procédés identiques, chaque nom assurant à la fois la continuité par un segment fixe et la modification) est exemplaire du travail de reprise-transformation séquentiel dans *Quel petit vélo*.

Les séquences sont donc bien répétées, mais elles ne le sont jamais complètement sauf pour un très petit nombre d'expressions relativement brèves. Si proches soient-elles, les séquences se définissent dans un réseau différentiel, aussi remarquable par les variations que par les réitérations, même si la lecture enregistre beaucoup plus nettement — probablement en raison d'une attente narrative qui perçoit comme insolite le caractère répétitif — l'identité récurrente que la modification systématique à partir d'une base commune.

Chaque série de séquences constitue ainsi un paradigme travaillé d'une part par la reformulation orientée plutôt vers l'équivalence ou plutôt vers l'altération sémantique, d'autre part par la reprise littérale partielle ou modifiée (par exemple dans l'ordre des termes).

Toute identité souligne une différence. La littéralité lexicale pointe une modification syntaxique, ou inversement la reformulation souligne le transfert de l'équivalence, voire l'écart de l'altération. L'écriture est prise dans un état intermédiaire fait d'incessants allers-retours. Les paradigmes sont à la fois les relais et les lieux de la transformation-réitération.

Puisque l'écriture est donnée en spectacle, l'attente narrative se transforme en attente du traitement scriptural, de la variation textuelle elle-même au sein du paradigme. Et l'outrance du procédé donne un caractère de réflexivité aux séries au même titre que les interventions du narrateur ou les considérations métalinguistiques.

À la linéarité du récit se superpose le repérage en liste des séries comme entités textuelles, productrices d'une organisation à part entière. En présentant plusieurs réalisations d'un énoncé par là même identique-altéré, chaque série opère non seulement une inscription dans la durée, mais se livre à une exploration de l'écriture pour elle-même.

Le dynamisme instauré par la répétition n'est pas seulement un moyen de produire du texte,

21 Jean Peytard, «Sur les variantes des noms de personnages», dans *Syntagmes 3*, Paris, les Belles Lettres, 1986, p. 227.

mais aussi de le frapper au fur et à mesure d'incertitude. Dans les textes perecquiens (ou peut-être par essence?) l'ironie est résurgente, sans terme définitif, sans achèvement assuré, hydre de lettres.

La constitution parallèle ou pour mieux dire quasi simultanée du texte et de l'intertexte relève, autant que d'un travail d'élaboration, d'une action dissolvante qui rend le texte incertain, interdit de version définitive pour certaines de ses composantes, tout en s'inscrivant dans un cadre dont les traditions sont subverties de l'intérieur.

D'autre part ce n'est pas le fait de la répétition, la démarche de la copie, qui sont dissimulés, mais plutôt les différences entre les versions. Les répétitions pourtant si patentes sont parfois tout aussi difficiles à déceler littéralement, à apprécier lexicalement, que les figures de rhétorique de l'Index.

Paradoxalement la répétition glisse entre les lignes. La matière est fuyante précisément parce que le phénomène est trop massivement, presque trop agressivement, offert à la perception. Sous l'emprise du «toujours» pareil, on ne voit pas que jamais le texte n'est exactement semblable à lui-même.

Dans *Un cabinet d'amateur*, c'est la capacité d'incertitude de la répétition qui est manifestée : une zone de mouvance textuelle affecte l'évocation des objets picturaux avec modulation et décalage des informations, portant notamment sur leur attribution mais concernant aussi et surtout leur désignation. C'est un double rapprochement, d'une part avec des phénomènes homonymiques dans *la Vie mode d'emploi* et des transferts onomastiques de ce livre à *Un cabinet d'amateur*, d'autre part avec les variantes de «Still life/Style leaf», qui, joint à une suspecte mise en garde contre une confusion d'identité concernant un Gaspard (*UCA*, p. 55), nous fait prendre en compte d'infimes variations lexicales et typographiques pour les rattacher à notre modèle.

On trouve par exemple dans *Un cabinet d'amateur : «L'Annonciation aux rochers» / «l'Annonciation aux Rochers» / «L'Annonciation»* (p. 56, 69, 88); *«Une fête au Palais Quarli*, de Longhi» / «Pietro Longhi : *Fête au palais Quarli»* (p. 23, 81); «Notre éminent concitoyen Hermann Raffke, de Lübeck» (p. 14) / «une petite bourgade près de Lubeck» (p. 14, 41).

Quant au tableau de Devéria «La mosquée des 'Ummayades» (p. 68), sa relation avec la lampe rapportée par Madame Albin de «la mosquée des 'Umayyades» (*VME*, p. 273) est éclairée par l'homonymie de ses deux fiancés (R. Albin), dont le patronyme est celui d'un certain brigand albanais de *la Disparition*, et par le métier de son mari (le second fiancé), typographe.

Peut-être est-il plus hasardeux de lire dans l'orthographe du nom de Morrell et l'insistance des consonnes doubles (ses deux homonymes de *la Vie mode d'emploi* sont Morel et Morrell) une référence redondante à *W* (double V, M renversé) pour ce personnage déjà «perdu dans la mer de Weddel» (*UCA*, p. 73)[22].

22 Voir aussi Henri-Henry Fresnel et son homonyme (*VME*, p. 323) et des cas incertains : *Sergius/Servius*, p. 94; *Polytechnique/Pyrotechnique*, p. 44-45.

«Still life/Style leaf» propose, en même temps qu'une propédeutique au minuscule, la double surprise que nous évoquions plus haut, celle de la répétition qui s'affiche, celle de la disparité entre les deux versions. Texte de quelques pages paru initialement dans un numéro de revue consacré à la problématique de la description[23], il répète intégralement l'énumération descriptive des objets se trouvant sur le bureau de l'écrivain.

Le double titre anglais attire l'attention sur un idiotisme — renvoyant au processus de traduction en général, qui peut être considéré comme une tentative d'équivalence, de copie incomplètement exacte —, sur la valeur linguistique de la différence minimale : l'interversion de deux phonèmes produit deux syntagmes différents, également polysémiques, l'un renvoyant à un genre pictural, l'autre à une écriture, comme style et comme matérialité. Ce titre dit le redoublement décalé, la répétition non conforme au modèle initial, qui n'est pas radicalement autre mais recomposé.

Le choix du bureau et des objets familiers de l'écrivain établit la description sur un double registre : compte-rendu des objets comme «alentours» d'un centre dérobé et impossible à énoncer, démonstration faite et non énoncée en tant que telle du travail d'écriture. Seul le déjà chosifié (objet ou travail) est descriptible, écrit : la chose écrite n'est pas l'écriture, nature morte figeant le dynamisme, et néanmoins c'est l'unique accès au vivant.

À cet égard les différences typographiques, orthographiques, lexicales, syntaxiques ne suscitent pas seulement un intérêt dérivé par rapport au texte (dérivé en ce qu'il se polarise sur la littéralité du texte d'une manière certes myope et maniaque, mais bien plus jouissive que ne le serait le déploiement pour lui-même de la description). Elles montrent que le texte n'enregistre pas un réel autre que lui; il ne le met en scène que comme une version possible et ne donne à saisir pleinement, outre la labilité du regard et du temps, que sa seule matérialité, dans une vanité ludique de retour à lui-même, et qui, parce qu'affichée comme ludique, a vertu d'auto-ironie.

L'option de fidélité hyperréaliste qui pourrait expliquer l'inclusion de la seconde description dans la première à la manière d'un collage (puisque la page est reproduite intégralement et apparemment identiquement — sauf en son terme avec la mention d'un stylo qu'on peut supposer refermé) est contrée et minée par les «cinquante différences» entre les deux versions signalées par Perec dans la conférence citée en exergue. Les caractéristiques de ces différences sont indicatrices par rapport à d'autres textes à variations, où est confirmée l'hypothèse de la présence d'une copie altérée.

La reprise, dans un chapitre au cours de la fiction, du Préambule de *la Vie mode d'emploi*, au statut paratextuel un peu indécis (ce n'est pas une préface), surprend dans un roman, contrevenant

23 «Still life/Style leaf», trad. p. Harry Mathews, dans *Yale French Studies*, 61 (1981). Ce texte fit partie de la conférence de Perec au colloque d'Albi et se trouve reproduit dans «À propos de la description» («décryptage de l'enregistrement au magnétophone de son exposé, publié sans qu'il l'ait relu et corrigé», p. 323); il se lit aussi dans le recueil posthume *l'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989 (la Librairie du XX^{e} siècle), p. 107-119 (c'est l'édition que nous citons).

à une sorte de principe de rentabilité qui interdit la répétition pure et simple car on la jurerait littérale après avoir un peu hésité puis rapidement vérifié.

Mais force est de constater que le texte n'a pas la même fonction, la même origine énonciative probable, la même valeur, la même portée. L'identité du texte dépend donc, comme dans un puzzle pour une pièce isolée, des éléments qui le jouxtent. Son caractère général d'introduction à tout le roman, sans lien avec une histoire déjà connue, mobilise une autre attention dans son état isolé de préambule se suffisant à lui-même que lorsqu'il s'incarne et se particularise, devenu partie du chapitre XLIV et s'appliquant à la communication-affrontement entre Winckler et Bartlebooth.

On admettra aussi aisément que l'analyse des mécanismes du puzzle s'applique au roman, et que le contexte d'insertion détermine pour une part la signification d'un texte qui, même exactement reproduit ou cité, n'est pas totalement semblable à lui-même. Mais peut-être négligera-t-on d'accorder une valeur métatextuelle «locale» aux considérations sur l'illusion d'optique et à la définition de l'art du puzzle comme organisation de «l'information trompeuse» (p. 17 et 250) et n'ira-t-on pas jusqu'au bout de l'impression de non-identité.

Or, le Préambule et les pages du chapitre XLIV présentent des variations. Non seulement le titre «Préambule» et l'exergue disparaissent-ils à la page 248, mais on peut encore déceler de minuscules différences, pour le coup très proches du «jeu des erreurs» puisqu'elles affectent les messages iconiques qui accompagnent le texte, c'est-à-dire les dessins de pièces de puzzle, dont le nombre et les contours varient même si les formes restent apparentées[24]. Deux modifications non fortuites à notre avis touchent le message verbal[25].

C'est donc plus radicalement et traîtreusement qu'on ne le croirait que les deux états du texte sont des variantes internes présentées successivement. Le Préambule-chapitre XLIV formule théoriquement et pratiquement ce qui vaut pour *la Vie mode d'emploi, Un cabinet d'amateur*, mais aussi pour lui-même. La loi s'applique au texte qui l'énonce.

Le règne de la répétition modifiée interroge bien également métatextuellement les conditions génériques et verbales de toute écriture. Le texte est un autre à lui-même puisque sa matrice est incluse dans la machine à métamorphose.

Intertextes au miroir

Le modèle de la copie altérée est essentiellement celui d'une pratique intertextuelle active et autoréflexive.

La combinaison de la transformation et de la copie, principe constitutif de l'intertextualité qui

24 P. 249, les «bonshommes» sont trois et non quatre avec des contours différents; p. 250, les croix de Lorraine sont deux et non trois, avec des contours différents; il n'y a plus qu'une croix (de contour identique) et non deux.

25 «bleu ciel» suivi d'un tiret/d'une virgule (p. 17, 250); le déterminant d'«uniforme» change dans le passage qui signale les pièges de la reconnaissance perceptive : «la boucle de la ceinture d'un uniforme qui se révèle in extremis être une pièce de métal retenant une torchère» / «la boucle de la ceinture de l'uniforme qui se révèle in extremis être une pièce de métal retenant une torchère» (p. 17, 250-251).

est à l'œuvre dans *Quel petit vélo* ou «Still life/Style leaf», puisqu'ils contiennent des citations modifiées d'eux-mêmes, est énoncé dans *la Vie mode d'emploi* par le Post-scriptum. Celui-ci signale la présence dans le roman de «citations légèrement modifiées» assignées à origine par la mention de trente auteurs, révélant qu'un des matériaux essentiels de confection du roman est un intertexte exploité de façon réglée. La révélation cependant est loin d'être complète et ressortit à une ambiguïté lacunaire et stimulante dans la lignée de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, car le Post-scriptum lui-même est une «implicitation» (pour reprendre le terme de B. Magné) de René Belleto, les auteurs mentionnés ne sont pas les seuls, les modes d'exploitation ne sont pas indiqués, non plus que les contraintes précises du cahier des charges; la liste nominative d'auteurs du Post-scriptum ne permet aucunement de repérer les citations ni de reconstituer l'intertexte intact, sauf à s'aider d'un travail embrassant ce champ immense, comme celui d'Ewa Pawlikowska[26].

La mention «légèrement modifiées», qui semble apporter une précision annexe ou ressortir à une sorte de scrupule tardif de propriété, de paternité littéraire, caractérise en fait l'originalité de la création perecquienne dans la réécriture. Quelle qu'elle soit, l'intertextualité est toujours modification d'une écriture et, d'autre part, l'appropriation à laquelle procède Perec se veut à la fois très proche de la lettre et altérante. En même temps cette atteinte à la littéralité, avouée dans le Post-scriptum, élude le commentaire sur les modifications fondamentales provenant de l'insertion et du renouvellement sémantique.

Copie par prélèvement et greffe, copie de l'éclatement et de la fusion : l'énumération laconique du Post-scriptum désigne le processus qui fait que cette «description d'un immeuble parisien[27]» est aussi un portrait de la littérature.

Le Post-scriptum relance la conscience de la nécessité d'un travail d'élucidation complémentaire. À la fin d'*Un cabinet d'amateur* en revanche tout paraît dit : pourtant l'un des mécanismes principaux demeure soigneusement tu, même s'il peut être deviné. Mais un élément de la machination textuelle n'est pas explicité : la supercherie ne concerne pas seulement le tableau, mais le récit et son élaboration. Car les variations textuelles les plus fécondes relèvent d'un intertexte à la fois encrypté et largement repérable notamment par la présence d'un métadiscours critique fréquent dans les récits perecquiens : réflexions sur le roman *la Disparition*, préambule de *la Vie mode d'emploi* et ici la théorie explicite de Nowak. Mais, comme les convergences thématiques ou les reprises onomastiques voyantes, nombreuses, qui, semblant suffisantes pour rendre compte de la réécriture interne, masquent le travail textuel, toutes les explications élucidantes font écran dans la mesure où elles focalisent l'attention sur «Un

26 Qui publie et commente une partie du cahier des charges avec un recensement et un repérage précis des citations dans *Texte en main*, 6 (hiver 1986), p. 70-98.

27 G. Perec, «Quatre figures pour *la Vie mode d'emploi*», dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981 (Folio), p. 387.

cabinet d'amateur» tableau, et non sur *Un cabinet d'amateur* texte : il faut ici aussi opérer un minuscule déplacement.

Un cabinet d'amateur est une miniaturisation et une copie altérée et déguisée de *la Vie mode d'emploi*. Si des références picturales reconverties en images ou en récits constituent une part du réseau des contraintes de ce dernier livre, d'autres tableaux en réfractent secrètement images et récits dans *Un cabinet d'amateur*.

Des opérations de transfert, allant de la diégèse principale ou d'un embranchement secondaire dans *la Vie* à un tableau du *Cabinet* et concernant des situations, des personnages, des lieux, des citations, caractérisent pour l'essentiel la réinsertion, la remotivation des éléments empruntés, identiques à certains égards, modifiés à d'autres. Elles s'accompagnent d'une procédure de mixage, de combinaison d'éléments d'origine diverse, qui confère une duplicité à tous les éléments du *Cabinet* et de *la Vie*, et devient un agent de révélation du travail intertextuel pourtant dissimulé par l'altération des éléments : quasiment aucun épisode, aucune citation formant bloc dans *la Vie* ne se retrouve tel quel. On repère la citation associée à un autre élément, soit propre au *Cabinet*, soit émanant d'une autre séquence de *la Vie*, soit d'un autre territoire intertextuel. L'élément considéré est intégré à un autre réseau, constituant d'un nouveau récit et naturellement soumis à une nouvelle cohérence.

Chacun des transferts établit sa présence textuelle dans un dispositif de repérage virtuel du dialogue *la Vie mode d'emploi-Un cabinet d'amateur* :

— désignation indirecte d'un terrain textuel précis ou non (les correspondances entre les numéros des catalogues de vente d'*Un cabinet* et ceux des chapitres de *la Vie*[28] fournissent un balisage précieux);
— redondance de traits ou convergence d'indices (par exemple insistance sur la couleur dans le tableau de Chardin «les Apprêts du déjeuner» ou «le Repas rose»);
— présence d'une clé onomastique littérale ou altérée fondée sur un écho mnémonique;
— présence d'une reprise littérale ou quasi littérale de type citationnel dont l'identification est assez aléatoire.

L'altération dont on a évoqué les aspects narratifs se trame phoniquement et graphiquement dans la langue elle-même, exploitant notamment les virtualités sémantiques, les approximations, les possibilités de jeu sur la traduction dans une même langue ou d'une langue à l'autre : la communication entre *la Vie mode d'emploi* et *Un cabinet d'amateur* emprunte la voie du signifiant.

Le transfert assorti de l'ensemble citationnel le plus cohérent et le plus suivi se trouve dans la description du paysage à manivelle (*UCA*, p. 34-36) portant le numéro 8 du catalogue et correspondant aux circonstances de la vie de Gaspard et de Marguerite Winckler — relatées aux chapitres VIII et LIII de *la Vie mode d'emploi*. Ces circonstances sont concentrées en scènes représentatives de tel événement ou plutôt de

28 B. Magné, «Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel. L'Exemple de *la Vie mode d'emploi*», dans *Perecollages*, p. 61-98; articles de Lanie Goodman et Annie Roche, dans *Sociologie du Sud-Est*, 35-36 (1983).

telle étape de leur existence. Des lexèmes et des syntagmes entiers quoique peu nombreux sont intégrés directement, mais plusieurs passages sont véritablement transposés avec emploi de périphrases («un grand port» dans le *Cabinet* pour «Marseille» dans *la Vie*), exploration du champ lexical, formulation perdant en précision (le panorama miniature est décrit dans *Un cabinet* sans indication de lieu ni de date), dans l'à peu près d'une réfraction qui s'efforce de maintenir, comme une copie un peu tremblée ou brumeuse, le halo énigmatique qui s'attache à Winckler. Les phases déterminantes se trouvent métonymiquement transférées par un détail marquant porteur d'une atmosphère, révélateur d'une expérience fondamentale (par exemple la quête dans la grande ville, le port inamical, le cimetière, la contemplation hébétée). L'itinéraire de la vie est suggéré par le déroulement linéaire du paysage à manivelle, dont la particularité s'oppose à la saisie globalisante et atemporelle de la plupart des tableaux, même si une chronologie peut être indiquée par la situation spatiale.

La manivelle du manipulateur-romancier met en images la vie de Winckler avec une part d'énigme mais sans le morcellement et le décalage qu'affectent d'ordinaire les autres noyaux matriciels de *la Vie mode d'emploi*. Le changement de niveau de diégèse et de représentation fait des objets artistiques créés par les Winckler (notamment un «paysage à manivelle») les intégrateurs de leur biographie dans *Un cabinet d'amateur* selon un principe de miniaturisation — prévisible en ce qui les concerne[29] — et de renversement d'inclusion. Le second livre appartient bien à la lignée des créations de Winckler, miroirs de sorcières, bagues démontables ou puzzles infernaux.

Objet de métamorphoses, miniaturisée et modifiée, *la Vie mode d'emploi* n'en garde pas moins ses propriétés inclusives et charrie avec ses épisodes ses intertextes. Car il semble qu'*Un cabinet d'amateur* réactive le sous-bassement intertextuel de l'immeuble de mots et en lève partiellement l'occultation. En effet les transferts affectant des ensembles textuels dans ces deux livres portent pour une part sur les systèmes encryptés et producteurs des citations et des allusions littéraires et picturales. La couche fictionnelle ou scripturale intéressée est donc tantôt celle de la diégèse explicite, tantôt celle des mécanismes générateurs.

Ainsi, *Un cabinet* ne mentionne nulle part *la Charrette de foin* de Bosch, l'une des allusions picturales de *la Vie mode d'emploi*. Mais le peintre s'y voit attribuer une «Chute des Anges rebelles» (p. 81) dont le titre renvoie à deux autres toiles à allusions : «la Chute d'Icare» de Brueghel pour le thème et le lexème «chute», et le «Songe de sainte Ursule» de Carpaccio, qui entraîne dans *la Vie mode d'emploi* la présence d'un ange, générant l'oratorio *Proud Angels* (p. 237) que l'autre livre reconvertit en tableau. La peinture fait donc retour à elle-même après un avatar musical, toujours par le biais de la mise en texte.

Un cabinet d'amateur, en même temps qu'il dissimule la nature et les détails des transferts de *la Vie mode d'emploi* dont il est issu (et tissé), en exhibe les systèmes cryptés. Il propose en

29 Marguerite Winckler est miniaturiste.

quelque sorte une révélation mi-complaisante, mi-ironique, dans une aporie de la découverte puisqu'il faut supposer élucidée l'énigme intertextuelle pour que ces informations soient mises au jour.

Dans «Still life/Style leaf», sans qu'il y ait rétention d'une révélation, des emprunts intra et intertextuels non déclarés se laissent néanmoins percevoir, à un degré variable en fonction de la connaissance de l'œuvre. En effet le «morceau de corail évoquant une griffe d'oiseau ou une main à trois doigts», «l'agenda [...] au coin inférieur gauche écorné» (p. 110 et 111) renvoient de manière plus ou moins cryptée à des motifs obsessionnels de *la Disparition* et de *la Vie mode d'emploi* notamment. D'autres textes en relation intertextuelle directe avec «Still life/Style leaf» sont quant à eux occultés : il s'agit pour l'espace intratextuel des «Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail», plus analytiques du rapport au travail concret de l'écriture que purement descriptives[30], où l'on trouve par exemple le cendrier du monument aux martyrs. Pour l'intertextualité élargie, un texte de Borges présente des convergences qui ne nous semblent pas pouvoir être fortuites[31].

Mais sa valeur spécifiquement métatextuelle provient de ce que «Still life/Style leaf» élève au carré la description par sa répétition et propose l'acte comme théorie; la description des objets extérieurs devient par le recommencement description d'elle-même en tant que texte, comme si l'inclusion se substituait à un métadiscours sur la description; le texte manifeste ce qui se passe lors de l'élaboration de la description, enregistrant notamment par les variations les choix scripturaux, choix interprétatifs du réel, sélection du regard et de la langue.

En un sens «Still life/Style leaf» est le texte de la coïncidence : l'espace matériel de l'écriture se confond avec son espace sémiotique d'élaboration. Mais c'est évidemment aussi le texte de la non-coïncidence d'une description et de son objet, de l'écriture et de sa reprise. La répétition n'est pas pur recommencement; l'inclusion comme les altérations marquent un changement de perspective, de foyer scriptural d'observation. C'est la copie altérée qui fait de «Still life/Style leaf» la description à la fois d'un bureau et de l'écriture, jamais achevable, jamais stable, jamais totalement «nature morte». L'écriture est à elle-même son absente et son modèle.

Sur le mode du reflet, de la transposition des motifs ou de l'exhibition pure et simple, le travail de l'écriture, qui dispose cependant dans le non-dit des traces essentielles, est à la fois désigné et mis en œuvre. Reproduire un texte de soi ou d'un autre n'est donc pas le répéter mais le produire à nouveau : l'écriture ne se fige pas, elle se reconduit, elle coïncide avec un moment et une scription unique, quand bien même aucune différence sensible ne le signalerait d'emblée, puisque ces

30 «Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail», dans *les Nouvelles littéraires*, 26 février 1976; repris dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 17-23.

31 Borges, «Un après-midi avec Ramon Bonavena», dans *les Cahiers de l'Herne*, 1981 (*Borges*), p. 71-73. L'écrivain Bonavena se consacre «à l'exploration minutieuse et systématique d'un pan de réalité, qui se trouve être un angle de [s]on bureau...» Cette description connaît la répétition modifiée («l'énigmatique retour du cendrier presque avec les mêmes mots»). La relation de la reproduction et de la destruction intervient aussi, répudiant finalement le critère initial d'adéquation au réel.

différences sont plus ou moins sensibles selon le regard que l'on porte sur elles.

Métamorphoses de langue

Un des axes essentiels de l'unité de l'écriture perecquienne consiste en une stratégie «micro-textuelle» de récupération et de modification de la langue commune que nous ne ferons ici que désigner pour en marquer la connexion avec le modèle de la copie altérée.

Le rôle dynamique et créateur des modifications imposées à la langue à travers un travail rhétorique précis portant notamment sur les syntagmes figés se retrouve dans *Quel petit vélo, la Disparition, les Revenentes*[32].

Il s'agit en effet, dans les trois récits, de faire précisément admettre comme sien au lecteur, dans une équivalence — sinon une identité — fallacieuse, ce qui est altéré souvent minusculement, mais aussi profondément. Le langage autre de l'œuvre est justifié, légitimé, absorbé par un locuteur qui ne retrouve pas tout à fait sa langue sans pouvoir la renier.

La Disparition et *les Revenentes* en programment rigoureusement la nécessité par la modification minimale du lipogramme. *Quel petit vélo* aussi procède à une transformation ironique de l'usage collectif, à l'élaboration créatrice d'une écriture personnelle, sur la base non d'une éviction, d'un refus des pratiques usuelles et usées, mais de leur exploitation ironique. Dans les trois récits, les clichés constituent un matériau privilégié de la déconstruction linguistique comme de l'élaboration textuelle, par le biais de modifications très limitées («de la gaze de ville», *QPV*; «un rond-du-cuir», *Disp.*), de substitutions lexicales («à brûle-tourcoing», *QPV*; «à blanc pourpoint», *Disp.*) ou syntaxiques («c'est pédestre», *Rev.*; «un mal canin», *Disp.* et «la table nocturne », *QPV*) plus ou moins étendues («je ne menge de ce brede»; «tel sème le vent engerbe la tempête», *Rev.*), de reformulations éventuellement assorties de mixages et visant une équivalence plus ou moins étroite («désenchevêtrer les bretzels», *Rev.*; «il faisait un froid suffocant. Un canard n'aurait pas pu sortir, ni un loup», *Disp.*). Ces procédés qui se combinent pour produire une déformation n'entravant pas la reconnaissance ou la compréhension, mais impliquant une superposition, un renouvellement cocasse de l'expression figée, pratiquent «l'identité-altérité[33]» formelle et sémantique de la paraphrase. Constater ce travail de copie altérante, railleuse mais utilisatrice des lieux communs, ne revient pas à imaginer un hypotexte qui serait traduit, mais à définir un horizon d'attente, un état conventionnel qui permette d'apprécier les modifications dans un espace différentiel de la surprise et de la conscience ironique.

Mais dans les lipo-romans les échangeurs parodiques des clichés ne sont pas les matériaux exclusifs de la transformation, qui ne se ramène pas non plus à une mobilisation de ressources rhétoriques de l'ordre du procédé de style. On fait l'hypothèse que le lipogramme a ici l'ambition d'une

32 *Les Revenentes* [sic]. *Texte*, Paris, Julliard, 1972 (Idée fixe).

33 Voir les analyses de Fuchs le Goffic, «Ambiguïté, paraphrase et interprétation», dans *Modèles linguistiques*, V, 2 (1983), p. 131.

métamorphose plus complète qui atteindrait la langue tout entière, même si, comme structure globale, ensemble articulé de systèmes et de pratiques, elle ne peut être cernée. Ces récits mettent en action — d'une manière différenciée certes que nous n'évoquerons pas ici — à la fois des perturbations et leur régulations internes. Les habitudes linguistiques sont remises en cause, mais des systèmes substitutifs s'esquissent.

Seules *les Revenentes* affectent gravement et évolutivement au fil du récit le système orthographique, mais non sans jouer sur un effet de naturalisation et d'instauration d'une nouvelle «grille» de lecture. On peut en rapprocher dans *la Disparition* par exemple les atteintes à l'intégrité qui vont de l'élision inusitée («l'hall», «l'hasard») à la transgression marquée mais rendue cohérente par une tendance à la systématisation («m'uicidant», «Yolanda gonisait»; dans *Rev.*, «c'est thésée»). Le mouvement de déplacement lexico-sémantique confinant à l'impropriété est, avec d'importantes nuances, commun aux deux textes (par exemple l'emploi de «recette» au sens de «menu» et de «moyen» dans *Rev.*, p. 44 et 65, l'utilisation comme verbes de parole de «rauqua», «sursauta», «frissonna», p. 168, 227, 289 de *Disp.*); il est aussi présent dans *Quel petit vélo*.

Les formulations paraphrastiques et le contexte romanesque tendent non seulement à un renouvellement, mais à une polysémisation qui renforce les divers réseaux significatifs du récit (ex. du «pense-fesses» dans *les Revenentes* et du «bourdon» dans *la Disparition*). Moins que les exigences de la contrainte (lipogramme pour *les Revenentes* et *la Disparition*, épuisement des figures rhétoriques pour *Quel petit vélo*), ce sont celles d'une unité d'écriture qui régissent le choix et l'application des procédés dominants dans ces textes.

La reconnaissance d'une part de l'altération, de l'autre d'une hypothétique formulation de base n'est pas assurée d'emblée pour le lecteur et peut se dérober. Mais si l'étrangeté est intégrée sans perturbation par lui et s'émousse, lui devenant familière, c'est qu'une certaine naturalisation s'instaure, ironique puisqu'elle légitime une attente pervertie. Le lecteur doit considérer, notamment par le travail des clichés, à la fois la transparence et l'opacité du fait verbal. Si l'intelligibilité du contenu est toujours préservée, l'insolite de la paraphrase renouvelante ou de l'altération du signifiant dirige l'attention sur le changement formel, sur l'élaboration du texte écrit, sur la pratique linguistique de chacun.

Le problème de l'individualité de la langue d'une œuvre, qui est celui notamment de l'écriture lipogrammatique avec ses mécanismes réguliers, et celui que pose le décalque railleur des paroles officielles et communes dans *Quel petit vélo*, est fondamental. Les trois récits démontrent par les glissements intertextuels de la répétition interne et de la réécriture du territoire de l'œuvre à celui de la langue et de la littérature, qu'aucun discours n'est propre à l'œuvre et qu'elle s'approprie pourtant tous ceux qui la traversent, appliquant en les dévorant, en les intégrant, un ironique talion du fils scripteur, une infidèle copie de locuteur faussaire.

Mais l'écriture qui s'approprie l'intertexte de la langue et prétend la modifier n'exerce jamais cette altération que de l'intérieur, incluse dans sa propre copie.

Copie

La copie, en art et en littérature, a affaire à la légitimité de sa pratique d'une part, de son aveu de l'autre. Mais toute reproduction est susceptible, en produisant des simulacres, d'introduire le mensonge, le doute, la confusion du vrai et du faux, le renversement des valeurs. Copier, c'est donc reproduire mais aussi falsifier.

Le faux dans le domaine artistique veut abuser, s'arroger une attribution d'origine, de paternité : l'objet importe moins en lui-même que son étiquette de provenance; le faux exécuté pour lui-même demeure ignoré, inaperçu. Au contraire, chez Perec, les mystifications, mises en scène ou accomplies, sont toujours (partiellement) révélées : le faux n'est qu'un moment du jeu d'identification, le moment de l'erreur du côté du lecteur, du spectateur, de l'amateur.

L'erreur par inadvertance ne peut guère être retenue dans les textes considérés, sauf comme une hypothèse trompeuse parmi d'autres. Dans les textes mentionnés, pas d'erreur, pas de hasard, mais des modifications qui parfois pourraient passer pour des erreurs, dans une marge d'incertitude au service de l'ambiguïté.

L'inclusion qui accompagne la copie oblige à une interrogation sur l'origine, le commencement, les limites. Le repérage n'est pas celui d'une identité mais d'une position du regard pour situer le niveau de l'inclusion; par ricochet, c'est l'identité et la situation du regardeur qui peuvent être borgésiennement mises en doute. Il s'agit de déterminer spatialement l'ensemble où s'inscrivent l'élément inclus et l'élément incluant, comme la copie incite à déterminer, elle, une affiliation. Si l'on envisage par contagion tous les rapports comme d'inclusion, existe-t-il un original qui ne soit pas déjà copie?

On peut considérer une œuvre d'art comme une copie (modifiée et altérante) du réel. La copie d'une œuvre d'art, c'est-à-dire la représentation d'une représentation, en élevant la copie à la puissance suivante, rappelle la facticité de l'œuvre. L'inclusion est un facteur d'intelligibilité renforcée car elle éveille ou stimule la réflexion métasémiotique. Dans les textes considérés, sont privilégiées l'inclusion répétée qui donne le vertige de la copie, et l'inclusion à modifications qui est une sorte de défi à la copie.

La répétition, par la re-production qu'elle opère, à la fois confirme et met en péril la réalité d'un objet, comme si son existence se trouvait simultanément renforcée et mise en doute. La reproduction, source de malaise et de satisfaction mêlées, peut donc confiner à une fascination du néant ou de l'anéantissement : sous les espèces de l'exaspération (trompe-l'œil engendrant le vandalisme comme les mises en abyme de Kürz, rejet radical pour «une secte de fanatiques iconoclastes [qui] entreprit de saccager systématiquement les usines, dépôts et magasins d'Eastman-Kodak» et dont une partie des membres trouvent la mort, *UCA*, p. 75) ou de l'autodestruction, du renoncement (la destruction des aquarelles de Bartlebooth, la toile de Valène, censée représenter l'immeuble et demeurée blanche comme on l'apprend dans l'épilogue, l'inaboutissement du projet essentiel de Kürz, paradoxal défi de peintre et de fils puisqu'il devait figurer la fin tragique, précisément de la secte iconoclaste à laquelle appartenait son propre père, *UCA*, p. 75). Selon Nowak le silence conclut logiquement la «démarche ironique» de la pratique picturale

kürzienne (*UCA*, p. 64-65). L'ironie, entreprise de répétition et de dérision, serait aussi la conscience d'une parole qui ne se saurait pas moins vaine que le silence.

Il s'instaure dans et par la copie, figure du visuel et du temporel, une inscription plus ou moins explicite de l'action fictionnelle ou effective de peinture ou d'écriture qui fait coïncider la vie du texte et son altération. La modification concrétise le dynamisme de l'écriture comme acte et temps créateur.

Duplication, ressassement, renouvellement, métamorphose, capable de donner une matérialité paradoxale à l'absence, la répétition se définit essentiellement comme un mouvement, affecté d'un signe double et contradictoire, dans un cycle de mort et de vie.

Inhérente au projet de réécriture, elle s'assortit forcément de modifications qui la signalent comme répétition même. Il n'est de répétition que de l'altération. L'altération est la trace à la fois du répété et de la répétition, la marque d'une temporalité. Focalisant l'attention sur la littéralité, elle refuse au texte la stabilité.

Passions du minuscule

Les inclusions répétées d'« Un cabinet d'amateur» (elles atteignent le nombre de neuf, semble-t-il, comme les parenthèses de *Nouvelles impressions d'Afrique*) défient le regard à la fois à cause des «différences existant entre les diverses versions» (*UCA*, p. 22) mais aussi par leur caractère minuscule. Il s'agit au moins autant de repérer les différences que de dénombrer les emboîtements. Cette exploration «d'observateurs maniaques» (*ibid.*) qui ne se soucient pas de la valeur artistique du tableau, ni de ce qu'il représente, trouve peut-être l'acuité particulière de son plaisir dans un pur et absolu exercice du regard : grâce aux relais des différences qui lui fixent un parcours, il est scrutateur jusqu'aux limites du possible, jusqu'à un infiniment petit évidemment dérobé. Stimulant l'ingéniosité, l'exploration est productrice d'une enivrante excitation qui se reconduit elle-même puisqu'il ne semble pas y avoir de terme à l'observation (contrairement au stock vite épuisé des différences du jeu des erreurs, qui ne se mêle pas de mise en abyme). Mais elle engendre aussi, probablement par elle-même et non seulement en raison des circonstances de l'exposition, la crise iconoclaste : l'image appelle la destruction ou la fascination, elle dérange en perturbant profondément les rapports entre fiction et réalité.

Le regard du minuscule guette le plaisir d'être abusé, et le prolongement de ce plaisir par la conscience de l'avoir été. Car, dans le trucage du trompe-l'œil[34] comme dans les copies altérées des textes aux écarts différentiels, le leurre avive la conscience. L'hésitation devient le moyen paradoxal de l'appropriation fugace mais aiguë, tremblement du regard qui fait soupçonner puis reconnaître, et permet aussi de se reconnaître lisant.

34 Voir la préface de Perec à *l'Œil ébloui* (présentation des photographies de Cucchi White), Paris, Chêne/Hachette, 1981.

Une spécificité du plaisir du minuscule tient sans doute à la microdimension des différences, qui établit et maintient une incertitude accrue du regard dans son travail de repérage, mais aussi une incertitude de la valeur significative des éléments repérés. Elle relance donc l'enquête par extension et vérification. Elle peut aussi dans une autre perspective constituer un moyen de transgression supplémentaire : dans le cas de la reprise intertextuelle, moins la modification est grande et moins la reprise est révélée, plus est attaquée la propriété littéraire et le compartimentage culturel des mémoires.

Minuscule équivaut quasiment à secret. L'indice minuscule risque de n'être pas perçu, le reconnaître témoigne d'un mérite inversement proportionnel à sa dimension et cela corse le jeu. Le minuscule nous paraît également pouvoir être un appât de l'obsession, dans une zone située aux confins des manies de collectionneurs de miniatures et des satisfactions d'érudits. Il manifesterait à la fois par cette saisie ténue la passion pour la réalité pleinement éprouvée dans le détail de son existence, et le sentiment angoissé d'une fragilité impossible à conjurer.

Le regard n'est pas donné comme l'évidence — l'évidence justement qu'il ne sait pas ou plus voir. Le regard se conquiert. Le minuscule constitue une interrogation éducative comme le bahut sculpté de Winckler (*VME*, p. 48) : «un piège qui nous renvoie à notre regard, à la manière dont nous regardons et occupons l'espace» (préface à *l'Œil ébloui*).

L'attention au minuscule infléchit la manière de lire vers une présence *hic et nunc* plus pleine, vers une démarche solidaire de celle qui vise à réveiller le regard sur le quotidien, l'insignifiant. Les altérations minuscules des copies infidèles tendraient à restituer au regard des potentialités plus riches et plus ouvertes, à exercer sur lui la métamorphose.

La catégorie du minuscule serait à redéfinir pour chaque objet visuel ou textuel relativement non seulement à un ensemble, mais aussi à une sorte de système de valeurs : le minuscule, c'est l'insignifiant, ce qui ne compte pas, va de soi, passe inaperçu par rapport à une perception qui se croit préoccupée de l'essentiel. Même une fois repéré, regroupé en quelque recensement, il garde quelque chose de vain, peut être soupçonné de satisfaire une lecture formalistement tatillonne. L'énergie employée à traquer, débusquer, circonscrire la différence minuscule (car peut-on prétendre l'élucider?) paraît disproportionnée et c'est sans doute là encore une des ressources de l'ironie.

Le détail dans un texte n'est autre chose que sa littéralité, c'est-à-dire l'essentielle ou plutôt l'exclusive matière qui le porte à l'existence et le constitue intégralement. Le texte se joue dans un infime travail de la lettre et doit être lu scrupuleusement à la lettre, avec, pour la réception, sa marge de leurre et d'erreur qui est aussi un espace de désir. On peut poser fermement l'équivalence du minuscule et de la minuscule.

Dans *la Vie mode d'emploi*, une suite de décalages minuscules dans le temps contribuent à saper le projet de Bartlebooth; la variation menace la contrainte dans sa rigidité monstrueuse, réintroduit les caprices du vivant (voir p. 481). Et c'est sur une variation de lettre, variation mortelle pour Bartlebooth et différence introduite par Winckler, qualifiée d'ironique par le narrateur, que se clôt le dialogue des puzzles

signé par l'initiale de Winckler et non par le *X* que ménageait en creux l'ultime image reconstituée (p. 600).

C'est aisément qu'on croit faire sien, dominer le minuscule. C'est aussi l'efficace du minuscule et de ses ruses ironiques de rendre autre, si peu que ce soit. Le minuscule est échangeur d'altérité et d'altération à la croisée des regards.

Intertextualité

La copie altérée comme formule privilégiée de l'intertextualité perecquienne, c'est-à-dire de son écriture, se plaît aux interrogations sur l'identité et la répétition. L'identité qui résulte d'une transformation flotte alors entre les deux états, ni complètement irréductibles ni complètement assimilables. La déstabilisation en acte du texte le rend à sa littéralité.

La copie altérée est non seulement — sous ses espèces picturales notamment — la métaphore de l'intertextualité perecquienne, mais sa pratique même. Elle est plus aisée à définir à partir de motifs fictionnels allégoriques mais loin de s'y limiter, elle agit «à tous les étages» du texte.

Il n'existe pas d'une part un temps pour la théorisation ou la métaphorisation et d'autre part un temps pour la pratique concrète. La narration-analyse des prouesses et supercheries de Kürz s'élabore à partir des matériaux transférés clandestinement de *la Vie mode d'emploi* à *Un cabinet d'amateur*; le Post-scriptum de *la Vie*, révélateur d'intertextualité, participe de l'intertextualité; la mise en garde du Préambule quant aux illusions perceptives s'applique à lui-même; «Still life/ Style leaf» cache de l'intertextualité et exhibe l'application de l'altération dans la proximité de ses deux versions. Ce retournement rigoureux du miroir de vérité sur lui-même met le plus souvent le regard en défaut, car on ne se persuade jamais assez que la solution est dans l'énoncé, toujours plus littérale qu'on ne croit[35]. Ce trucage de la révélation fonde pour une bonne part l'originalité de l'ironie perecquienne dans la communication établie avec le lecteur.

Le modèle de la copie altérée permet une intelligence aiguisée des caractéristiques de l'intertextualité sous ses diverses formes, qui en vient à tout investir chez Perec. Le caractère minimal des modifications qu'elle introduit pour produire des métamorphoses, elles non négligeables, joint la ruse de la proportion inversée des moyens et de l'efficacité à celle d'une dissimulation ambiguë qui ménage la marge d'une interprétation de l'erreur ou de l'incertitude.

L'action d'appropriation minutieuse allie une sorte de gourmandise aimante ou maniaque à l'égard du texte d'origine à la patience un peu machiavélique d'une pratique de faussaire. La parasitation et la falsification en spirale dynamique sont la figure même de l'invention.

Ironie

Ce modèle définit également une spécificité du texte ironique-ludique perecquien, notamment

35 Comme pour le tableau de Boucher intitulé «l'Énigme» et qui en est véritablement une puisque Raffke ne l'a pas acheté et qu'il s'est pourtant vendu 40 000 $ lors de la seconde vente Raffke (*UCA*, p. 85).

du récit. Les différences minuscules truffent, forent et, partant, recomposent autrement, mais toujours de manière décalée, les objets textuels qu'elles affectent.

La répétition infidèle, en singeant l'original sans s'y soumettre, sans en respecter la lettre, relève de l'ironie par (auto)citation distanciée, quelle que soit la teneur du texte, et ménage ainsi un plaisir double comme lorsque dans *Un cabinet d'amateur* ou *la Vie mode d'emploi* sont subvertis sans être niés les délices du récit romanesque à illusion et de la référentialité convoquée.

Les différences minuscules se dérobent en tant que différences par leur caractère intime ou non déclaré, ou en tant que reprises demeurées masquées. Elles défient donc le regard lecteur. Mais elles ne s'en tiennent pas à cette économie du secret. Elles rebondissent dans une ironie à double ressort parce que les figures abondantes de l'autoreprésentation et les métadiscours internes aux œuvres, ambigus et partiels, gardent une réserve de duplicité dans une littéralité jamais vraiment épuisée : c'est donc une façon de ramener encore aux différences minuscules.

La métatextualité n'est pas un terme en soi. Les puzzles achevés, quand bien même on en maîtrise les astuces particulières et les principes de fonctionnement général, ne présentent plus d'intérêt. Il importe dès lors de reporter le plus loin possible la fin du jeu en évitant les définitions trop faciles, les parcours uniques, en laissant des différences à scruter à la limite de l'observable, afin que subsiste un écart où se faufile encore le désir. Comme les trompe-l'œil, «comme les mots croisés», les textes tendent à repousser la clôture de l'évidence, à poser, le plus longtemps possible, «une question dont la réponse est tout entière contenue dans l'énoncé qui la formule... mais qui demeure énigmatique tant que l'on n'a pas opéré le minuscule glissement de sens qui la résout en évidence imparable[36]».

Figures de l'écriture

Dans *Un cabinet d'amateur*, on trouve, sous l'égide de la copie altérée, trois images possibles de l'écriture ou de ses agents, trois personnages de mystificateurs, dont les identités se croisent d'ailleurs (Kürz est le pseudonyme de Humbert, neveu du brasseur Hermann Raffke, dont le portrait remplace dans sa propre tombe celui du tatoué, p. 30) : Raffke, le brasseur qui mêle références et matériaux intertextuels, vrai et faux; Kürz, le peintre, faussaire comme tous les créateurs de fiction, de représentation; Bronco McGinnis, l'homme-tableau épidermiquement aliéné à l'image et à ses reprises, et libre imposteur aux faux tatouages.

En faisant la part belle à l'erreur (feinte), à l'écart (ironique), la copie altérée donne place à la vie, ouvre une circulation textuelle, des homophonies productives du type de celles de «la Cantatrice sauve[37]» aux lipogrammes paraphraseurs ou aux versions romanesques réfractées. L'altération inscrit et désigne, dans le texte

36 Préface à *l'Œil ébloui*, à propos des trompe-l'œil.

37 Claude Burgelin, Paul Fournel, Béatrice de Jurquet, Harry Mathews, Georges Perec, Jacques Bens, «la Cantatrice sauve» (1981), dans Oulipo, *la Bibliothèque oulipienne*, I, Paris, Ramsay, 1987, p. 305-322.

qu'elle constitue, l'action de l'écriture et de la lecture. L'altération est fondamentalement inscription d'une action dans le temps.

Le scripteur-araignée de Ponge, qui «avec sa toile ne [fait] qu'un» («l'Araignée» et «la Nouvelle Araignée», dans *Pièces*) prend au piège le lecteur, et fuit le texte-toile figé pour une autre entreprise : il n'est présent qu'à l'écriture vivante. Or l'altération ménage une échappée dynamique; certes l'écriture une fois décryptée en telle ou telle de ses altérations est morte à son tour, mais une ligne de fuite en pointillés interrogatifs la prolonge efficacement. Une lecture poétique est induite qui développe, de façon assez aiguë, une conscience active et non un abandon esthétique. Les ressources de la littéralité et de l'intertextualité produisent une durable instabilité textuelle pour lire entre les lettres, entre les livres.

On peut aussi rapprocher le modèle intertextuel de la copie altérée de l'entreprise du regard confronté au temps dans l'enquête sur les douze lieux parisiens, tentative de «décrire dans le temps[38]», où la description s'attache à enregistrer, à des intervalles réguliers d'observation, les différences minuscules qui modifient les lieux et questionne implicitement sur l'identité et du lieu et du regard.

En même temps qu'à une théorie et une pratique de l'intertexte, la copie altérée renverrait aux conditions de possibilité de l'écriture, à l'espace imparti au scripteur et à sa marge d'action. L'altération de l'identité de ses propres œuvres et de celles des autres permet l'affirmation de l'identité d'un scripteur toujours naissant à lui-même, mais de manière paradoxale et problématique. En effet cette identité ne peut être affirmée que dans la copie, par rapport à un Autre masqué ou masqueur : les traits sont empruntés. Si le processus de l'écriture fait accéder à l'être, l'être de l'avènement d'un écrivain dans l'ensemble de la littérature, c'est, pour les textes perecquiens, sans figements. L'écriture est traversée par une loi du vivant et du langage : la transformation du passé de la langue et de la littérature, dans un présent idéalement renouvelé du texte. Dans une identité qui s'interroge et se relance, la perecriture se crée trace et disparition.

38 «À propos de la description», p. 326; voir «les Lieux», dans *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 76-77.